



La (im)propiedad del nombre y del libro: performance literaria

Luciana Irene Sastre¹

UNC

luchisastre@hotmail.com

Mariana Inés Lardone²

UNC

maru_monse03@hotmail.com

Resumen: En el presente trabajo avanzaremos hacia el análisis de algunos aspectos vinculados a la relación entre performance y escritura en *Kiki* (2008) y *Kiki 2* (2012) de la escritora, tarotista y artista visual Cuqui. Tomando como punto de partida la idea de que la performance se caracteriza por la desaparición y la escritura por la durabilidad, nos proponemos abordar una obra que explora el vacío como lugar donde confluyen estas dos artes y como estrategia de subjetivación tras el borrado del nombre propio que implica la proliferación de heterónimos. La subjetividad que asume Kiki durante la performance y que registra Cuqui mediante su “performance oracional”, supone fallas y desacuerdos entre la palabra y lo dicho, dejando un espacio abierto a la experimentación subjetiva, estética y performática.

Palabras clave: acción – escritura – performance – heterónimos – subjetivación

1 **Luciana Irene Sastre** obtuvo el grado de Doctor en Artes en la Universidad de Leiden, Holanda, con la tesis titulada *La narración (im)propia. Narración de la juventud en la Argentina de poscrisis*. Se desempeña como Profesora Asistente en la Cátedra de Literatura Latinoamericana II de la Universidad Nacional de Córdoba donde además participa del proyecto de investigación del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades “Reconfiguraciones críticas en la literatura latinoamericana (1990-2010)”. Como miembro de este proyecto, forma parte de la Red de Literatura Latinoamericana “Katatay”. Ha publicado varios artículos acerca de antologías de narradores latinoamericanos publicadas durante los últimos treinta años. Sus trabajos más recientes continúan el estudio de la literatura reciente, en articulación con los estudios del performance.

2 **Mariana Inés Lardone** es Licenciada en Letras Modernas y su tesis se tituló “Cuqui: heterónimos y performance en las transformaciones entre Arte/Vida en la nueva literatura argentina”. Es miembro del grupo de investigación “Representaciones de otredades, experimentaciones estéticas y cambios en el sistema literario argentino (1940 al presente)”.

Abstract: In this text we will analyze some aspects related to the link between performance and writing in *Kiki* (2008) and *Kiki 2* (2012) by writer, tarotist and visual artist Cuqui. Keeping in mind the idea that performance is vanishing and writing, durability, our proposal approaches a work that explores emptiness as place where both, performance and writing, converge and become a subjectivation strategy after the deletion of the proper name which implicates heteronyms proliferation. Kiki's assumption of subjectivity during performance and what is registered by Cuqui through her "sentential performance" supposes failures and disagreements between what is said and named that allows a space of subjective, aesthetic and performatic experimentation.

Key words: action – writing – performance – heteronyms – subjectivation

El arte de la performance lleva a los cuerpos el conflicto del tiempo y el espacio. Precisamente en este punto hallamos el aspecto específico que nos interesa abordar: cómo responden algunas prácticas estéticas en el ámbito de la performance,³ definida como una “representación sin reproducción” (Phelan, *Ontología de la performance*: 92),⁴ a la búsqueda de un vínculo entre acción y escritura. Tomando como punto de partida la idea de que los cuerpos, “materia prima del arte del performance” (Taylor, “Introducción. Performance, teoría y práctica”: 12), habitados, contruidos, definidos, explorados, desnaturalizados por la experimentación estética son atravesados por el tiempo y el espacio, nos preguntamos qué ofrece la escritura a propuestas que se definen por su refutación de la durabilidad y la reproducción, y, viceversa, qué aporta una experiencia de lo desaparecido a la narración. El “agonismo” (Foucault *Más allá del estructuralismo* : 239) de estas preguntas será analizado en torno a dos grandes problemas que presenta la obra *Kiki 2* de Cuqui: la desaparición del nombre tras la proliferación de heterónimos y, consecuentemente, el vacío como estrategia de subjetivación.

La pregunta acerca de la técnica, la narración y la recepción atraviesa el siglo XX y persiste como un fantasma de la historia. En su texto de los años '20 titulado *Einbahnstraße*, que Walter Benjamin publicó a modo de montaje y en cuyo primer pasaje se impugna el libro por sus anacrónicas intenciones de verdad y universalidad, se enhebra la sensación de pérdida de aquellos objetos que nos dan tiempo tras el triunfo en marcha de la maquinización de la vida. A lo

3 La palabra “performance” no aparecerá en cursivas a pesar de ser una palabra tomada del inglés. Esta decisión obedece a que consideramos que es un neologismo que ha sido incorporada al español en los últimos años, ya que no existe una palabra que capte todas las dimensiones de significado que acarrea esa palabra. Incorporando ese neologismo como propio, destacamos como positiva la imposibilidad de una definición estable del término. Como dice Taylor: “El problema de la intraducibilidad es un bloqueo necesario que nos recuerda que nosotros (...) no nos comprendemos de manera simple o transparente. Este bloqueo no se les presenta sólo a los hispanohablantes y lusófonos que se enfrentan a una palabra extranjera, sino también a los anglohablantes que tampoco entienden los múltiples significados del término performance” (Taylor, *Performance*: 55)

4 La noción de “representación” que esgrime Peggy Phelan se sustenta fundamentalmente por la teoría lacaniana del signo lingüístico caracterizado por un resto que escapa a la simbolización y, en consecuencia, por la falla en su intención “totalizante” (27).

largo del trabajo, conocido como *Calle de mano única* -aunque hay otras traducciones para la expresión alemana-, de la transformada realidad a la que debe hablarle da cuenta lo que él mismo llamará, años más tarde, “pruebas en el proceso de la Historia” (Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*: 22). El señalamiento central de Benjamin articula la necesidad del intercambio entre “acción y escritura” (*Calle de mano única*: 9) de modo que la “eficacia literaria” no puede pensarse por fuera de la dimensión técnica que estructura la organización perceptual de los hombres y su producción cultural, cuyos rasgos constitutivos permite evidenciar la materialidad del libro. Ahora bien, la operación de Benjamin no deja de ofrecer un territorio abierto a la sospecha, una ruptura con la supuesta *mano única*, en tanto que aquello con lo que el libro disputa la producción de sentidos es despojado de “convicciones”, que se reemplazan por los meros “hechos” estructurantes de la vida expuesta a la variabilidad de las “opiniones”.

Ante su época, el libro puede mutar, condensarse en formatos breves que habiliten una lectura veloz, pero no por ello menos eficaz, en la medida que revelen el secreto punto de articulación de la maquinaria social. Contra la autoaniquilante reproducción de la información, una escritura en acción está en condiciones de llegar hasta el punto de giro que transforme el recorrido de las interpretaciones y que deshabitúe los procesos de subjetivación.

El escrito de Benjamin es él mismo un ejercicio de lo que propone. En pocas líneas revela una ingeniería de la construcción del presente mediante lo que se dice para dar sentido a los sucesos que, de tal modo, vertebran la percepción de la realidad. Hace lo que dice cuando despliega los procedimientos estratégicos del desarrollo cultural que reproduce y consolida la industrialización de la vida. Al mismo tiempo, señala una vía factible para la actualización de los diálogos entre el desarrollo tecnológico y la literatura a través de la apropiación de formatos no literarios como los folletos o la cartelería publicitaria.

Casi un siglo después, el pensamiento teórico-crítico sigue revelando la contienda de la literatura con su tiempo en términos similares. La cuestión

vuelve a confrontarla consigo misma para hipotetizar caminos posibles mediante los cuales lubricar aquello que no deja de asistir nuestra confianza en la percepción: las experimentaciones estéticas. Como señala Franco Ingrassia “la experiencia estética tiene una función prefigurativa: nos permite vivenciar el modo en el cual desde ciertos procesos compositivos -reales, simbólicos e imaginarios- resulta un nuevo mundo.” (*Estéticas de la dispersión*: 10).

Así como Benjamin interpelaba tanto un modo de producción y su concomitante modo de recepción, como las estrategias de circulación de la literatura frente a la avanzada de un orden que resultó en extremo más férreo de lo que pudo imaginar, dadas las condiciones tecnológicas del s. XXI, la probada expansión de lo que hubiera sido libro, e incluso literatura, nos interpela de otro modo. Si en los años '20 urgía combatir toda operación paralizante mediante el esparcimiento desorganizativo de los órdenes apostando contra toda unicidad, las actuales sociedades imaginan su dispersión antiestatal gracias a la ilusión del consumo global mediante un tipo de reproductibilidad que pone énfasis en su lejanía, empoderando los alcances del liberalismo mercantil. Ahora bien, en este contexto, las prácticas estéticas procuran asir algo de lo que vive en fuga y, tozudamente, toman la dirección contraria: “en condiciones de dispersión con frecuencia el punto de partida de una posibilidad son aquellas operaciones que impiden que se disuelva, que instalan en el interior de una experiencia la perspectiva de la duración” (9).

Las prácticas que nos interesa discutir a continuación son las que trabajan teórica, crítica y estéticamente en los puntos recónditos de la maquinaria cultural haciendo visible la articulación de la técnica y los procesos de percepción, tanto los que rehúyen de toda aprehensión prevista como los que suponen su persistencia. Esto significa que, al mismo tiempo que procuramos observar objetos que accionan contradiciendo la difuminación de los horizontes perceptuales, aceitan el mecanismo que asegura su constante reorganización.

Es precisamente la misma encrucijada entre acción y escritura que demandaba Benjamin la que retorna en la medida que ceder ante la interferencia de nuevos modos de circulación de lo escrito en el ámbito de la literatura implica una proximidad riesgosa con la reproductibilidad que condena todo a la

fugacidad, mientras que permanecer en la separación intransigente de las esferas cancela el diálogo, de un modo no menos lamentable, por el intento de resguardar lo que supone durabilidad -aunque en ese momento, comience efectivamente el proceso de su desaparición-.

Ante estos peligros de la mirada unidireccional, el vínculo entre performance y escritura se ofrece como un espacio de exploración válido por los aportes que mutuamente se otorgan. En esta dinamización de los agonismos, consideramos que las obras de arte que trabajan en la inespecificidad de los lenguajes (Garramuño, *Especie, especificidad, pertenencia: s/n*) visibilizan vacíos que estimulan nuevos procesos de subjetivación.

Fábrica de autosubjetivaciones

Ni bien asignado el nombre propio emerge la distancia, el desacuerdo entre lo que parece ser, lo que dice ser y lo que quiere ser; por eso, no se lo dijo a nadie y lo mantiene celosamente oculto detrás de una fábrica de autosubjetivaciones: Cuqui, Natsuki Miyoshi, Karen Smith, Alma Concepción y Charlotte von Mess; heterónimos en la carne de un cuerpo cuyas escrituras son individualizadas por la presencia de la firma. Cada una de ellas realiza su vida, su obra y muere.

Dado que avanzaremos hacia el análisis de algunos aspectos vinculados a las obras tituladas *Kiki* (Huácala Capirote, 2008) y *Kiki 2* (Nudista, 2012), elegimos hablar de Cuqui, la narradora, reconociendo que los demás son sus heterónimos pero teniendo en cuenta también que ésa es la firma de alguien cuyo nombre no conocemos. Por cierto, para la poesía, no para la narrativa ni el resto de las prácticas artísticas, Cuqui está muerta desde el 2006,⁵ momento en el que entran en escena los otros heterónimos. Porque Cuqui, al ser el heterónimo principal, condensa en sí misma la realización de otras prácticas artísticas que exceden la poesía y la narrativa pero que no son vistas como lenguajes específicos. Performances, instalaciones, fotografías, vestuarios, lecturas de

⁵ Entrevista personal con la autora, septiembre de 2012.

tarot, trabajos visuales, junto con la literatura, forman parte de la vida de Cuqui que transcurre en el arte, que es arte. “Arte o muerte” (Cezary Novek, “All I need is love”: s/n) es su premisa. Por más que ya no escriba literatura, y por eso esté con un pie en la muerte, el resto de las prácticas la mantienen viva. Estas prácticas se complementan una con la otra formando un dispositivo que mezcla e interpela diferentes tradiciones. Por ejemplo, *Fruta fermentada*, libro de poesía, fue acompañado por ilustraciones y entrevistas de lectores y un stock limitado de muñecas artesanales hechas por Cuqui, además de ser presentado por una performance de seis horas que diversos fotógrafos registraron y luego Cuqui subió a su blog.⁶ Por lo tanto, a la hora de pensar en Cuqui como heterónimo-escritora, debemos tener en cuenta que su escritura es un artefacto complejo que interpela y reúne en sí diferentes tradiciones además de la literaria.

La muerte incompleta puede ser comprendida como el espacio necesario para la vida de subjetividades que son obra, transformando incluso esa identidad originaria, estallada a fuerza de la dispersión del yo por un efecto de los heterónimos: “La autora (...) ha visto transformado su apodo de uso diario en un heterónimo más (sólo en lo concerniente a la poesía), ya que con cada uno de ellos no escribe libros sino obras completas”, se explica en la portada editorial de *Poesía completa* e Miyoshi. Una vez escritas las obras completas correspondientes, los heterónimos llegan al fin de su arte-vida. Su presencia ya no tiene razón de ser porque la vida es escritura, la escritura es vida y una obra completa es vida-muerte.

En este sentido, hablar de las obras de los heterónimos coloca en primer plano dos dimensiones de la pregunta por la autonomía literaria: por un lado, el devenir de la muerte del autor, sus reformulaciones teóricas y los atisbos de un retorno de su figura transformada. Si, como dice Diana Klinger, retomando a Ludmer, en la modernidad se operaba una separación entre el autor y su obra en pos de la tan mentada autonomía (2007 “A arte murmurada ao redor do fogo. (Um mapa possível da narrativa latino-americana do presente”)), con Cuqui nos

⁶ Disponible en: <http://frutafermentada.blogspot.com> En cuanto al registro de las performances de Cuqui, véase también el trabajo de Rocío Pochettino titulado “Los dones de Cuqui. Todos los presentes autobiográficos” (2013).

encontramos frente a una escritura indisociable de quien la crea. Por otro lado, enfrentamos la cuestión de los lenguajes específicos que vinculan y desvinculan las artes tanto como los procedimientos de representación de *lo real*. Nos adentramos entonces en la línea de las “prácticas artísticas que se reconocen abiertas y permeadas por el exterior...” (Garramuño, *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*: 18) y “em continuidade com a vida.” (Klinger: 14).

Precisamente, la escritura de Cuqui, sus performances, sus dibujos, parten de una indiferenciación de las especificidades de los registros, formatos de circulación y modos de institucionalización para conminar la distancia entre el arte y la vida a una disolución de las fronteras que tabican el reparto de sus materiales y procedimientos. En la profundización de lo poético, de lo visual, de lo performático como categorías interdependientes es donde residen sus apuestas como artista, sus intentos de modificar la relación entre las artes y de los sujetos con el arte como medio de transformación de la percepción.

Cuqui explora y potencia las posibilidades que se abren en las zonas de indiferenciación hacia una descomposición de los binarismos, comenzando por el vínculo entre el sujeto y su nombre como primera definición simbólica del otro sobre uno, luego, del género sobre las acciones que le corresponden, del sexo al orden de la genitalidad, del arte a la vida como una pedagogía. Lo nuevo que emerge de la disolución de los tabiques es tan dinámico y heteronominado que, por la rapidez de su mutación, escapa a toda posible sedimentación.

Ahora bien, en tanto que hay una constante presencia del cuerpo, nos interesa en este trabajo el despliegue de la dimensión performática en los procesos de subjetivación que da sentido a nuestra lectura en torno a la “ontología de la subjetividad” (Phelan, *Unmarked*: 146)⁷. Tomando como punto de partida la lectura de Phelan, en el marco de los estudios de la performance, cuyo núcleo teórico-crítico es la potencia de la “desaparición” (Phelan, “Ontología de la performance”: 97) como recurso de impugnación de la reproductibilidad capitalista, abordamos, en primer lugar, el análisis de un trabajo que al mismo

⁷ “Ontology of subjectivation” en el original.

tiempo que socava las especificidades repone en el debate literario una noción de obra que requiere de un vaciamiento: el del nombre propio. En segundo lugar, observamos cómo los procesos de subjetivación a que dan lugar los heterónimos, muestran sus elementos más eficaces en sus fallas, es decir, cuando la performatividad entre el decir y el hacer que conducen a una definición del ser, fracasa.

Libros, firmas, muertes y otras promesas

“Su obra poética (la de Cuqui) podría dividirse del siguiente modo: *Cal viva molida*, de Cuqui (1998-2006); Natsuki Miyoshi, *Poesía completa* (2009-2010, publicada por Babel en 2012) y *He said the last word in a car*, de Karen Smith (2011-2012)”, se explica en la última página de Kiki 2. Como ni *Cal viva molida* ni *He said the last word in a car* han sido publicadas por ahora, Cuqui coloca al receptor frente a una obra de la que le es posible conocer solamente el nombre y libros dispersos, ya que algunos de los libros que las compondrían tampoco han sido editados como libros. Si el nombre propio opera un vaciamiento sobre la subjetividad de los heterónimos, y la vida de los heterónimos es su obra, no es raro que también se opere cierto vaciamiento en las obras completas. Esa desaparición, que interpela al sistema de reproducción capitalista, transfiere a sus libros cualidades propias del arte de la performance (Phelan: 97)

Cal viva molida incluye, o incluiría, entonces diez libros de poesía: *Cuando explota un globo* (del Boulevard, 1999) *Naranja verde amarillo/naranja verde rojo* (Huácala Capirote, 2002), *Lavados Vaginales* (Vox, 2003), *Actriz de reparto* (La creciente, 2004), *A mí me picó una araña* (Eloisa Cartonera, 2005), *Singlista* (El cíclope-Ferreyra, 2006), *Fruta fermentada* (La creciente- Huácala Capirote, 2006) y los inéditos: *Cinco singles literarios*, *Enmoñada* y *D.I.F.M.M.*

Cuqui escribió *Masturbación* (Eloísa cartonera, 2005). Desde el 2006 no escribe más poesía, es la narrativa la que la mantiene viva: publicó *KIKI* (Huacala Capirote, 2008), *Desierto dividido en centímetros por piedras* (La Sofía cartonera, 2012), *KIKI 2* (Nudista, 2012). El espacio que quedó abierto en la poesía después de la muerte incompleta de Cuqui es ocupado por los otros heterónimos que a través de sus obras adquieren vidas fugaces. La vida de Natsuki Miyoshi duró

sólo un año (10-10-09/10-10-10) y la conocemos nada más que a través de su *Poesía completa* (Babel, 2012), que consta de los poemarios *Cisne de hierro*, *Nepisoazulario*, *Informes a la crema (Basado en hechos reales)*, *Deileenikirillaconntasdeer* y *Escaleras*. De la obra completa de Karen Smith, que escribió del 2011 al 2012 se conoce muy poco. Además del nombre, sabemos que los poemas están escritos en inglés. A finales de noviembre de 2013 apareció *Festival de poesía* (Dínamo Poético), primer libro de Alma Concepción que reúne poemas basados en la experiencia que tuvo Cuqui de su visita al Festival de poesía de Rosario del 2012.

Charlotte von Mess, por su parte, es un heterónimo dedicado a la crítica literaria de la obra de Cuqui. Sus textos transitan los circuitos de la crítica, particularmente en la revista virtual *Bitácora de Vuelo y Ramona*. Por más que tiendan a ser muy metacríticos y sugieran claves para el análisis de las obras de Cuqui, están escritos en un lenguaje poético muy trabajado, y al mismo tiempo independiente del de los heterónimos. Por ejemplo:

Kiki 2 es el resultado toulouse-lautrequiano del sentir en el cuerpo de Cuqui. En una época distinta a la bella, se pasea con su gordura amada en los óleos azules por Renoir, en un mundo que la desprecia. Sin contar su tatuaje de fuego en la cara, en memoria de las brujas quemadas en la Inquisición, que es mal visto en las pieles peelingzadas. (Von Mess: s/n)

En los libros de Cuqui, el horizonte de inteligibilidad de la literatura se ensancha porque se dedican a cuestionar y reformular géneros, reglas, la institución literaria misma. Ya desde su materialidad están signados por la heterogeneidad y la dispersión, pues nunca se componen nada más que de palabras, sino también de acción y de imágenes sin jerarquías ni fronteras. En ellos, las palabras no son sólo palabras, la acción no es sólo acción y las imágenes no son sólo imágenes, sino que todos juntos y fusionados son materiales para (¿no?) producir literatura.

En *Lavados vaginales* (Vox, 2003), por ejemplo, los dibujos se continúan con los poemas y los poemas con los dibujos. Unos no están completos sin los otros: al poema de un único verso que grita “ASÍ LAS QUERÍA ENCONTRAR” (14)

siguen una serie de imágenes indiferenciables de los poemas, que con trazos dicen lo que dicen los poemas en su lenguaje plástico y sencillo, y que en conjunto remiten a ese yo que enuncia el poema, yo que se disemina en la materialidad del libro y que es reconstruido entre sus páginas. Los dibujos, los versos, la fotografía, todo habla de él, y paradójicamente, desde él.

Los estencils que cubren las tapas de *A mí me pico una araña* y *Masturbación*, ambos publicados en el 2005 en Eloísa Cartonera, fueron diseñados especialmente por Cuqui. A la posible pregunta “¿A ésta que bicho le picó?” Cuqui anticipa la respuesta. En la tapa de cartón de *A mí me picó una araña* nos topamos con su nombre gigante pintado en ténpera, y en la primera página una fotografía de Cuqui tomada por Fernanda Laguna:

[...] una araña aparentemente muy elástica, pero no se dejen engañar. Desde el vamos quería una foto mía haciendo la araña debajo del título en la tapa del libro. Estuve practicando desde enero de 2.005 *a la par de la escritura* (sin cursivas en el original) (Cuqui, *Cuqui x Cuqui*: s/n).⁸

Vemos aquí que no sólo el horizonte de la literatura se ensancha con la llegada de la acción como una igual, sino que también hay un cuidado especial por registrarlo mediante la imagen: el ejercicio con el cuerpo corre a la par con el ejercicio de la poesía, y vuelve a la escritura, pues la performance correspondiente a la presentación de los dos libros fue auto-registrada con un poema:

¿Qué quedó finalmente? Vestida de largo con una gran peluca negra,
las tetas apretadas y levantadas, la boca negra y los párpados bien
blancos tirada en el piso del sótano de Belleza con una luz puntual.

Acostada bocabajo como muerta
bocarriba se acaricia y se mete un dedo en la vagina
lo huele y lo seca entre las tetas
bocabajo mueve la cadera sexualmente
llora

⁸ “Cuqui x Cuqui”, originalmente publicada en la revista *Vox Virtual* n° 20, 2013), ya no está disponible en la web. Categorizado el texto como “autorreseña”, se refería menos a los libros *A mí me picó una araña* y *Maturbación* que a sus propias acciones performáticas en relación a ellos.

(se vuelve a repetir y a repetir y a repetir todo, como si fuera un videoarte que termina y vuelve a empezar)

El público estaba en la parte de arriba de Belleza, con la luz apagada, tirados en el piso espiando por las rejillas-respiradero. (s/n)

Como corresponde si las fronteras se disuelven, la escritura está permeada por la acción y la performance también está permeada por la escritura. En el año 2008, con un gesto que cuestiona los métodos de reproducción y el mercado del arte, Cuqui escribió y repartió entre sus amigos los cuarenta ejemplares de *Kiki*, cuarenta ejemplares que terminaron multiplicándose y diseminándose en fotocopias pasadas de mano en mano abarcando un amplio circuito de recepción en la ciudad Córdoba. Continuando con una especie de saga, en el año 2012 la editorial Nudista publicó *Kiki 2*, ya con una tirada más masiva. Con el formato, a grandes rasgos, de un diario íntimo, los libros son la transcripción de una performance que Cuqui realizó como parte de un ejercicio psicomágico de autocuración.⁹ Escritura, performance, psicomagia, incluso fotos en las páginas finales: todo junto, indiferenciado, nuevamente.

A los pocos días de aparecido *KIKI 2* comenzó a circular mediante la revista virtual *Bitácora de Vuelo*, una reseña del libro firmada por Charlotte von Mess, “Metonimia del abandono en el excentricismo de un exacto. La performance en forma de oración”. En ella, aparece por primera vez el término “performance oracional”, que se define como “Llevarse a la oración y no quedar en el formato visual (performance tradicional)” (s/n). Es decir, trasladar la instancia de puesta en escena de la performance a la escritura, pero luego se pregunta “qué era lo que no podía registrar ópticamente para necesitar las palabras” (s/n). Proponemos que, si lo que el rasgo característico de la performance, tal como lo define Phelan, es la no-reproducción mediante el cual

9 La psicomagia, creada y ejercida por el chileno Alejandro Jodorowsky, se propone la sanación espiritual mediante técnicas no científicas. Sus raíces están en el chamanismo latinoamericano, el tarot, la psicología y el teatro, más específicamente el arte performático. Se basa en proponer al paciente la realización de actos psicomágicos creativos y únicos, interpelando al paciente mediante metáforas que trabajan sobre su inconsciente. La psicomagia es un sustrato central en las obras de Cuqui, ya que impacta tanto en los conceptos de sus obras (el arte cura) como en la figura de autora que construye de sí.

el argumento opone el arte del performance a los modos de producción capitalista, entonces la escritura no se limita a reproducir el orden de los hechos sino que intenta producir una ausencia, un vaciamiento, una desaparición como estrategia de interpelación, teniendo en cuenta la falta constitutiva que define la palabra. En tal sentido, “el desafío que presentan las afirmaciones ontológicas del performance a la escritura consiste en destacar una vez más las posibilidades performativas de la propia escritura” (“Ontología de la performance”: 100), explica Phelan.¹⁰

Cuqui hace propio el desafío que supone escribir la performance, y lo transforma al mismo tiempo en exploración literaria. Si lo que diferencia a la performance del resto de las artes es la necesidad de que el proceso de producción y el de recepción se den de forma simultánea, (el tiempo de la performance es el presente mientras la escritura, por el contrario, implica cierto retraso entre esas dos instancias), Cuqui recurre a dos estrategias para acercar estas instancias: por un lado, al diario íntimo, género que implica cierta simultaneidad entre la vivencia y la escritura; por otro, para que la lectura *presentifique* la performance en la mente del espectador y que la ausencia se transforme en presencia, explota al máximo la plasticidad del lenguaje, trabajando y apelando sobre las imágenes y lo visual, componiendo casi instantáneas. De este modo, mientras se avanza en la lectura, de alguna manera se puede ver la performance:

Acabo de sacarle la gomaespuma que tenía el corpiño rosa de encaje que me regaló Jonathan, y la verdad es que así sí me gusta cómo me queda, me recuerda a la peli *El lector*, a la hermosa escena de Kate Winslet en el río, cuando deja de nadar, se para y tiene un corpiño que le trasluce los pezones mientras el chico, hermoso y tierno, le escribe un poema; ella le pide que se lo lea y él le dice que no, que hasta que no esté terminado, no. Ella le tira agua jugando y se la ve muy feliz con toda esa situación. (*Kiki 2*: 13)

10 Cabe aclarar que el género del sustantivo “performance” es tema de interesantes discusiones que se extrapolan a distintas reflexiones estéticas y políticas. Al respecto véase “¿El performance o la performance?” (Taylor, *Performance*: 57-60).

De esta forma, se disuelven las diferencias en cuanto al trabajo con el tiempo que implica la escritura o la performance, intentando que ambos confluyan en el tiempo presente.

Kiki y Kiki 2 exploran las cualidades performáticas de la escritura y del lenguaje como estrategia para la construcción de una subjetividad. La convivencia de todas ellas en una obra hace visibles las potencias performativas inherentes a cada una. La acción y la escritura engranan una en otra y así movilizan la narración:

Tanto *decir* que tenía el pelo largo y desear cortármelo, que lo terminé haciendo. La peluquera me *tomó la palabra* cuando le dije que “no importaba si se le iba la tijera”. Yo quería 10 cm, nada más. No estoy contenta con haber cortado tanto pero tampoco con tenerlo tan largo (...) Lo que no sé es si ahora soy sexy o sólo una gorda con el pelo ultra sano. (sin cursivas en el original) (83).

A su vez, esta distancia entre el querer y el ser, el decir y el hacer, muestra una performatividad fallida que produce un vaciamiento en la subjetividad, un desacuerdo. Sin embargo, eso acerca más la escritura a la performance porque, como dice Phelan, “El acto de escribir para que algo desaparezca, más que el acto de escribir para conservarlo, debe recordarnos que la consecuencia de la desaparición es la experiencia de la subjetividad misma” (100). La escritura, frente a la performance, nos recuerda aquello que ya no está, nos deja su representación apelando a un proceso de subjetivación de lo desaparecido.

Hacerse ser en el hacer: la acción infinita

Cuqui propone un juego metaliterario para institucionalizar su proyecto estético completo: uno de los heterónimos publica una reseña de un libro publicado por otro, Cuqui registra la performance de Kiki, Huacala Capirote publica un libro de Cuqui, Kiki asiste a la presentación del libro que narra Cuqui y distribuye impresiones de la reseña de von Mess. Todo sucede bajo el control de alguien que no está. Esta proliferación y dispersión de los heterónimos y de sus escrituras cuestiona la idea de la correspondencia entre *un* cuerpo y *una* subjetividad. Los heterónimos operan cortes que nos conducen a distinguir esos

yoos transitorios, vinculados a géneros literarios que producen sujetos -no es igual la temática freak-oscura-mortuoria de Natsuki que la pensativa-inocente-alegre de Cuqui, o la metacrítica floripondiosa de Charlotte. No estamos frente a una subjetividad compleja, errática o paródica. Aquí, el cuerpo sería el soporte temporal de subjetividades más o menos efímeras, cuyas vidas se diferencian a partir de las diferencias entre sus escrituras y el lazo de pertenencia con el que las liga la fuerza performativa de la firma. Firma que nos recuerda una ausencia (Derrida, “Firma, acontecimiento y contexto”: 7), en tanto hablamos de heterónimos desprendidos de otro heterónimo.

La invención de los heterónimos crea un lazo de dependencia entre el yo y su escritura que es indisoluble: su “forma-de-vida” (Agamben, “Forma-de-vida”: 13), es decir, la materialidad que los constituye como subjetividades es su escritura. Como se escriben, son. No se trata de una escritura estática y fija para siempre, sino mutante, dinámica, heterogénea y que requiere de la experimentación performática con la materialidad que la constituye como sujeto y que atestigua su presencia.

En términos literarios, *Kiki 2* puede ser comprendida como la performance de un sujeto ficcional que narra los hechos no ficcionales que experimenta. Kiki se dice prostituta y a partir de la investidura de la palabra, lo es. Esta subjetividad que decide experimentar durante su performance se elabora, se define y se pone en marcha mediante cartelitos en las calles o avisos en páginas web. En torno al encuentro sexual, comenzando por el intercambio virtual, emerge una subjetividad cuyas reglas constitutivas se conocen cuando aparecen los hombres que asumen que ella es lo que declara ser. Luego, para que esa subjetividad sea posible, ella y el lector necesitan conocerse y elaborar los acuerdos válidos para ese encuentro. Una nota al pie en *Kiki 2* registra los datos:

En dos oportunidades tiré 300 y 600 papelitos respectivamente en la Ciudad Universitaria con distintas descripciones, en síntesis, que buscaba chicos de 18 a 23 años. La segunda vez tenían forma de corazón y flores además del tradicional rectángulo. (32)

Los interesados establecen contacto telefónico o virtual y posteriormente, un encuentro. De modo similar ocurre con los avisos publicados en páginas web,

chat mediante. Estos actos reglados generan el contexto que prevé la prostitución. La recopilación de cosas dichas define a los sujetos involucrados pero plasmada en una escritura que acordamos en llamar literaria, exhibe el proceso cuyo embrague es la constitución subjetiva mediante la experiencia performática. Por este camino, estamos de lleno en la construcción de una identidad, un ajuste entre el ser y el hacer que repentinamente se revela: “hoy caí en que mi cliente porteño me trató como a una puta porque le dije que era eso. [...] Les tengo que decir a los hombres qué soy y así me van a tratar” (28).

Ahora bien, si por un lado podríamos pensar en el esforzado trabajo de solucionar las imprecisiones, las incomodidades, los fracasos que distinguen y distancian el decir y lo dicho, y que dan lugar a los acontecimientos de la vida cotidiana, por otro lado, nos encontramos con exploraciones estéticas que desarrollan sus acciones a partir de esa brecha del decir que es, en realidad, la metonimia de la distancia entre el yo y lo otro. El texto se dedica fundamentalmente a contar en primera persona cómo cada uno de los hombres le ofrece a Kiki un espacio de experimentación, de relevamiento de hábitos, de confrontación con signos petrificados. Precisamente, lo que registra *Kiki 2* es que nadie sabe muy bien qué hacer. Para que la prostituta sea lo que dice que es, ella y él necesitan encontrarse, elaborar las reglas del encuentro. De este modo, se reconstruye el proyecto de disociar la sexualidad de la reproducción de sentidos como por ejemplo los que codifican qué prácticas son habituales en el marco de la pareja estable o la relación entre belleza física y sexo.

En consecuencia, es una falla la que ofrece los momentos más sensibilizadores del texto. Si hasta aquí hemos planteado que *Kiki 2* comienza cuando la escritura define un sujeto, pero que para que esta definición sea efectiva requiere de la presencia del otro convocado por la oferta de citas, es en el momento en que la prostituta rompe las reglas de lo previsto cuando se produce una disonancia entre el hábito consensuado y la subjetividad.

La pregunta es qué esperaríamos de la novela de una prostituta: ¿Sordidez, violencia, un mundo lumpen, una estética trash, una narrativa soft-porno? Pues por el contrario, nos encontramos con acuerdos, exploraciones,

placeres, transiciones de un acuerdo a otro, es decir, un “desacuerdo” (Rancière, *El desacuerdo*: 8). Nos cuenta Kiki:

Al principio me preguntaba si había estado bien, si me había gustado, le dije que no fuera tan inseguro. Además, me obligaría a darle detalles que no están buenos. No tiene sentido ir con verdades en ese momento, es mejor tocar, moverse, ver, no analizar.

Indicaciones sí, está bien, pequeñas correcciones también (de ambas partes). ¡Y listo! Yo no pregunto porque no quiero saber, mejor no saber. Mejor disfrutar lo que hay. (95)

El placer perdura en tanto que se realiza el propósito de trascender esos límites de las tecnologías del sexo y explorar las “tecnologías del género” (De Lauretis, *Las tecnologías del género*: 25), es decir, cuando la prostituta deja de ser lo que dice que es, por lo tanto, cuando se produce el proceso de desobjetivación en el que se revierte el trabajo de autoconstrucción y emerge la diferencia. En tal sentido, el conocimiento de sí se posa en el otro cuando olvida los cartelitos de la prostituta porque a Kiki le gusta ver películas, comer helado, las caricias y los besos. Esta es la paradoja del sí mismo: el sí en el otro.

Hay en escena dos cuerpos que se buscan, se tocan, se sienten, y algunas cositas como aceites para masajes que colaboran en este deseo de disfrutar. En el momento en que esos dos cuerpos se separan, se detiene la acción y adviene el vacío porque el conocimiento de los cuerpos es efímero. En el desorden del relato, la regularidad es la llegada de un nuevo amante, un nuevo encuentro, un cuerpo diferente, una experiencia sexual irrepetible para la que un conocimiento previo sirve escasamente.

Son extensos y profusos los pasajes en los que se describe la búsqueda de los placeres del cuerpo, que conducen además a un reconocimiento del sujeto. Kiki interpreta los gestos, las reacciones, los movimientos y las palabras para reconocerse allí después de haberse dicho “puta”, sin embargo, gradualmente, y a partir de la experiencia, se replantea el lugar difuso entre el poder de la palabra como marco de la realidad y el desencuentro con los placeres del cuerpo. Avanzado el relato, después de cierto agotamiento de la narración de las citas, Kiki dice: “lo que siento hoy es que quiero estar abrazada a alguien” (233). Finalmente, lo que sucede es la emergencia de las condiciones para que

acontezca el amor. En esta perspectiva, entendemos que Kiki 2 vacía los procesos de conocimiento y de consenso a través del protagonismo de la acción para visibilizar la distancia entre la performatividad del decir y la materialidad de lo dicho.

El efecto de la fallida performatividad

Retomando la situación inicial según la que unos papелitos definen la subjetividad que Kiki asume para la performance, siguiendo las reglas del género discursivo, se plantea un trabajo de construcción de sí que asumimos como una estetización. Equiparable al yo de la narración aparece ese performer de la subjetivación, un sujeto que surge de la performatividad del acto de definirse prostituta y de crear el contexto de su (auto)producción. En este sentido, el trabajo de Kiki es la exploración del “efecto” de la distancia entre el ser y el hacer, en primer lugar, mediante la apropiación del vacío como espacio de creación del yo, la constatación de tener que decir quién se es y así, ser:

Cuando me veía en el espejo, gorda y fofa, casi con un cuerpo de vieja, le di la razón al cuarentón ese que se me cagó de risa por hacer lo que hago. Pero bueno, ¡lo estaba haciendo igual, a pesar de su opinión y de la mía! Yo también puedo tener un cliente. (14)

Estamos en condiciones de proponer que la escritura funciona como una reparación, una reconstrucción, una alineación e incluso una alienación del sentido de lo experimentado por la operación del relato. Sin embargo, no es sólo esto lo que sucede. Si bien hay una dispersión de elementos que nos permiten ejercer el rol del lector dispuesto a organizar, a tomarnos la libertad de organizar lo que sucede, pueden identificarse claramente pasajes que no podemos atribuir al trabajo de la escritura. Nos referimos especialmente a las reflexiones de la voz en torno al amor. Esa “ruptura con su contexto” (Derrida: 358) a modo de una des-inscripción o de una “subversión” (Butler, *El género en disputa*: 196), lejos de exhibir el proceso de producción de la narración del yo, lo enrarece, lo corrompe porque produce el efecto de su presentificación en la medida que instala la pregunta acerca de quién es Kiki cuando no es prostituta.

Teniendo en cuenta que no es suficiente decirse prostituta para serlo, esa performatividad que exhibe la insuficiencia de su relación con el contexto determinante es, al momento de la narración, el tiempo diferido en que la prostituta deja de serlo para hacer otra cosa con la prostitución.

El momento de emancipación respecto del poder constitutivo de la performatividad se logra, según la “teoría de la acción”, como llama Derrida al sistema de Austin, por el “fracaso” a que está expuesta toda intención de actuar de determinado modo y para conseguir algo. Desde el punto de vista de la noción de sujeto y del vínculo que éste establece con la palabra, esa emancipación respecto de lo dicho no es tal si no conlleva el trabajo de reconstrucción del sentido perdido. Esto tiene sus equivalentes en el relato pues cada cita de Kiki con sus hombres comienza con la necesidad de acordar el encuentro y esto no siempre es posible, sin embargo, en su afán de resolver el desentendimiento, la comunicación textual y la sexual transitan múltiples intentos que alteran la repetición del ritual de los cuerpos.

La narración se desarrolla a partir de su inherente desacuerdo y del acuerdo: el paso de la palabra a la acción, de la acción a la palabra, de la palabra al cuerpo, de la palabra al sexo, del sexo al género, de la ficción a la no ficción, del narrador ficcional a la vivencia de la experiencia, del sujeto a la subjetivación y de la subjetivación a la desubjetivación. Es decir, a partir de los múltiples procesos emancipatorios.

En síntesis, desde nuestro punto de vista, *Kiki 2* trae a la superficie de la elaboración estética una pregunta por la fricción entre las intenciones y las decisiones. En la medida que estas acciones engranan con la escritura, el texto se caracteriza por la “performance oracional” del narrador que indaga en los vacíos abiertos por el vínculo de la palabra con lo dicho así como en la tensión entre el ser y el hacer, intersticios en los que intervienen, a su vez, el cuerpo y el placer. Evidentemente, el sujeto de la escritura y el sujeto de la performance son inseparables en su diferencia, en la medida que uno crea al otro y uno existe por la acción del otro. Son sujetos de sus palabras, autores de sí mismos en un tiempo y un espacio propio, una “construcción contingente y dramática del significado” (Butler: 271).

En esta perspectiva, una firma heteronómica o una regulación -como la del género- que se experimenta performáticamente hacen del vaciamiento del yo un espacio abierto, permeable y dinámico que procura, al mismo tiempo, confrontar la fugacidad con su diferencia. Espacio abierto, permeable y dinámico que transitan, a su vez, las obras que son la vida de estos sujetos heterónimos. De tal modo, en tiempos de perplejidad, el encuentro de las diferencias podrá tanto hacer saltar el mecanismo que establece recorridos como facilitar la imaginación de vías aún inexploradas.

Bibliografía

Agamben, Giorgio. "Forma-de-vida". *Medios sin fin. Notas sobre política*. Valencia: Pre-textos, 2001

Alma Concepción. *Festival de poesía*. Córdoba: Dínamo poético, 2013

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011

---. *Calle de mano única*. Madrid: Editora Nacional, 2002

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007

Cezary Novek. "All I need is love". *El sórdido tópico. Un lugar común de Cezary Novek*. 26/03/2014. Disponible en: <http://elsordidotopico.blogspot.com.ar/>
Última fecha de acceso: 30 de marzo de 2014

Cuqui. *Lavados vaginales*. Bahía Blanca: Vox, 2003

---. *A mí me picó una araña*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2005

---. *Masturbación*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2005

---. "Cuqui x Cuqui" en *Vox virtual*, N°20. Última fecha de acceso: 7 de julio de 2013.

---. *Kiki*. Córdoba: Huacala Pirote, 2008

---. *Kiki 2*. Córdoba: Nudista, 2012

De Lauretis, Teresa. "La tecnología del género". *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: horas y HORAS, 2000

Derrida, Jacques. "Firma, acontecimiento y contexto". *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998

Dreyfus, Hubert L. y Rabinow, Paul. *Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2001

Garramuño, Florencia. *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2009

---. "Especie, especificidad, pertenencia." *E-misférica*, volume 10, issue 1, 2013. Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e101-ramos-multimedio-ensayo>. Última fecha de acceso: 15 de diciembre de 2013

Ingrassia, Franco (comp.). *Estéticas de la dispersión*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2013

Klinger, Diana. "A arte murmurada ao redor do fogo (Um mapa possível da narrativa latino-americana do presente)". *Grumo 7.0. Estados del presente*. Disponible en: <http://www.salagrumo.org/> Última fecha de acceso: 26 de diciembre de 2013

Miyoshi, Natsuki. *Poesía completa*. Córdoba: Babel, 2012

Phelan, Peggy. "Ontología del performance: representación sin reproducción". *Estudios avanzados de Performance*. Diana Taylor y Marcela Fuentes (edits). D.F.: Fondo de cultura económica, 2011

---. *Unmarked: the politics of performance*. New York: Routledge, 1993

Pochettino, Rocío. (2013) "Los dones de Cuqui. Todos los presentes autobiográficos". *Boletim de Pesquisa NELIC*, Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Núcleo de Estudos Literários e Culturais, Florianópolis.

Ranciere, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996

Taylor, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso, 2012

---. "Introducción. Performance, teoría y práctica." *Estudios avanzados de Performance*. Diana Taylor y Marcela Fuentes (edits). D.F: Fondo de Cultura Económica, 2011

Von Mess, Charlotte. "Metonimia del abandono en el excentricismo de un exacto. La performance en forma de oración". *Bitácora de vuelo*. Disponible en: <http://www.bitacoradevuelo.com.ar/2012/12/07/resena-k-i-k-i-2/>. Última fecha de acceso: 26 de diciembre de 2013